

Віра Просалова (Донецьк)

УКРАЇНСЬКІ ПОЕТИЧНІ ВЕРСІЇ КАРТИНИ АРНОЛЬДА БЕКЛІНА «ОСТРІВ МЕРТВИХ»

Малярство — так говорить народна мудрість — також
зрозуміле лише знавцям, хоча бачити його може й осел.

Ульріх Вайсштайн

Картина «Острів мертвих» (1880) відомого швейцарського художника Арнольда Бекліна до цих пір хвилює глядачів, лишаючись таємничою і нерозгаданою — як суворе попередження майбутніх катаклізмів, появи зон відчуження. Зображений художником похмурий острів одним нагадує про потойбічний світ, іншим — про загибель цивілізації, багатьом — про вічний спочинок на занедбаному цвинтарі, тобто стимулює різночитання, породжує все нові спроби індивідуально-авторської інтерпретації візуально сприйнятих образів. Недарма деталі цієї картини швидко підхопили художники — як неодмінну передумову успіху у глядачів. Це стосується, зокрема, кипарисів, що сприймалися як символ трауру та смутку і швидко «перекочували» до інших полотен. Для художника Валентина Серова ці дерева навіть шуміли якось по-особливому, «по-беклінівськи».

Картина відомого швейцарського художника мала справді неабиякий вплив і не лише на майстрів пензля (з-поміж них Ісаак Левітан, Сальвадор Далі, Микола Реріх), а й на композиторів (Сергій Рахманінов), письменників (Володимир Маяковський, Масакі Бандо, Богдан Лепкий, Петро Карманський, Роджер Желязни), кінорежисерів (Андрій Тарковський, Андрій Кончаловський, Олег Ковалов). Звичайно, інтерпретаторів цього образотворчого полотна було значно більше, ніж перераховано, однак ми не ставимо за мету — охопити весь спектр мистецьких прочитань цього образотворчого полотна, що мало кілька варіантів, які, з одного боку, підтверджували зацікавлення глядачів, спроможних його придбати для себе, як це зробив, наприклад, Адольф Гітлер, інтуїтивно відчувши прогностичний потенціал картини, а з іншого — глибину передбачень майстра, що забезпечили їй популярність.

Мета цієї статті — зіставити вірші українських поетів Б. Лепкого («Острів смерті») та П. Карманського («Острів») із їх джерелом, тобто з відомою картиною Арнольда Бекліна «Острів мертвих», виявити відмінності поетичних інтерпретацій живописного полотна, що будувалося за законами іншої семіотичної системи. «Візуальні форми — лінії, кольори, пропорції — також здатні до артикуляції, як і слова, — вважає Сюзанна Лангер, — проте радикальна відміна полягає в тому, що візуальні форми не дискурсивні й закони цієї артикуляції інші, ніж закони синтаксису» [1, с. 22]. У статті враховуємо особливості перекодування візуальних образів словесними засобами, а також ту обставину, що один зі згаданих поетів-інтерпретаторів — Богдан Лепкий —

планував стати професійним художником, вступивши до Академії мистецтв у Відні. Рецепція образотворчого полотна митцем-професіоналом має свою специфіку, адже дозволяє збагнути особливості композиційного вирішення теми, породжує бажання вступити з малярем у полеміку, перевершити його тощо. Шкала емоційних реакцій цим переліком, звичайно, не вичерпується і може сягати найнесподіваніших відтінків, аж до нівеляції самої естетичної сутності артефакту.

«Подеколи гра стає винятково віртуозною, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів, їх авторів чи упізнавані елементи, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва, — вважає Леся Генералюк. — Читач розуміє, що засвоєння візуального твору мистецтва через вербальний текст нездійсниме, але, оскільки “екфрастична надія” відіграє свою роль, він погоджується бути учасником цієї парадоксальної гри. Щоправда, іноді більше від предмету опису читача цікавить сам текст, який завдяки підключенню суміжних мистецтв розширює і асоціативні канали, і загальнокультурну сферу рецепції» [2, с. 60]. Майстерно описаний поетом мистецький артефакт може привертати увагу читача своїми іманентними властивостями, а не лише раритетністю першоджерела, зацікавлювати авторським баченням цього мистецького феномена.

Українські поети, яким довелося стати очевидцями жахів першої світової війни, шукали відповіді на питання, що хвилювали їх сучасників, у художньому досвіді людства, світовій культурі. У картині А. Бекліна їх приваблював насамперед оповитий млою острів, що непорушно височів у далині, звідси і назви віршів: «Острів смерті» у Б. Лепкого та «Острів» — у П. Карманського. Важливою цільовою настановою авторів було виявлення свого бачення образотворчого полотна, що збуджувало їхню уяву, актуалізувало життєвий та естетичний досвід. «Безумовно, рецепція — це якоюсь мірою й автопортрет, де роль дзеркала, — вважає Ольга Червінська, — відіграє чужий текст» [3, с. 43]. У цьому випадку йдеться про текст картини, що привертає увагу поетів. Словесне відтворення образотворчого полотна — не просто наслідок рецепції, а спосіб привернення уваги саме до цього мистецького явища як цікавого, значимого, важливого в історії культури. Це, крім того, спосіб відтворення свого бачення візуально сприйнятих образів, перекодування їх засобами художньої літератури. Б. Лепкий у підзаголовку вірша — «до образу Бекліна» — вказував на інтермедіальний зв'язок із першоджерелом, П. Карманський, очевидно, розраховував на читацьку ерудицію, не експлікуючи безпосередньо зв'язку з полотном.

Роль поетів-інтерпретаторів відомої картини можна порівняти з функцією виявлення прихованих смислів, відкриття нового у відомому, адже репродукції цієї картини, випущені великим тиражем, набули неабиякої популярності. «Митець не створює, а відкриває те, що існує до нього, вічне, — підкреслював Ю. Лотман. — Функція його при створенні тексту нагадує роль проявника у створенні фотозображення. Однак роль ця не пасивна: митець — людина, яка своєю моральною активністю доводить право виступати в ролі посередника,

«проявника», через якого вічні й заздалегідь встановлені значення повинні з'явитися світу» [4, с. 165].

І для Б. Лепкого, і для П. Карманського картина була джерелом вражень, імпульсом до поетичних рефлексій. Поети згадували у віршах лише окремі деталі образотворчого полотна: *«Дрімас серед хвиль спокійний та грізний, // Стремить верхами гір над чорний океан»* [5, с. 94], *«Він (тобто острів. — В. П.) все стоїть, грізний спокоєм сірих скель, // І спить спокійним сном, закутаний в імлі»* (П. Карманський); *«Серед моря скала, // Чорний ліс там росте...»* [6, с. 500]. Статика образотворчого полотна набула у віршах динамічного висвітлення завдяки дієсловам на позначення дії («дрімас», «стремить», «стоїть», «росте»), тобто трансплантація образів картини підпорядковувалася законам художньої літератури як виду мистецтва, здатному передавати динаміку. Зміна часових планів — *минулого // теперішнього // майбутнього* — надавала словам Б. Лепкого прогностичного характеру:

*Хто тернів за життя,
Най собі відпічне* [6, с. 500].

Відтворення літературою елементів зображальних видів мистецтва відбувається, як правило, шляхом вербального відтворення візуальних вражень, композиції картини, її дальнього і переднього планів тощо. Текст, що будується за законами іншої семіотичної системи (йдеться про живопис), при відтворенні засобами художньої літератури втрачає свої живописно-пластичні властивості. На відміну від зображальних мистецтв — у літературних творах передається невидиме візуальне. І. Франко, порівнюючи творчу діяльність маляра і письменника, підкреслював: «Маляр дає нам враження кольорів, поет викликає тільки спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до змислу, поет — до уяви» [7, с. 414]. Б. Лепкий, зокрема, як інтерпретатор картини Бекліна апелював не так до зорових вражень, як до інших відчуттів: тактильних (хвилі в нього «зимні», весло «хрустальне»), аудіальних (*«Хто роботу зробив, // Хто відбув свою путь, // Хто свій день пережив, // Най чимскорше йде в путь»*). Як художник він неодноразово акцентував зображальний план своїх віршів такими жанровими дефініціями, як «малюнок» («Осінь ніч на селі», «Гість»), «картинка» («Картинка»).

У процесі уважного сприймання образотворчого полотна можна виділяти в ньому окремі фрагменти, кадри. На думку Анрі Бергсона, процес сприймання, формування думки загалом відбувається за кінематографічним принципом нанизування та кадрування. Маляр у процесі реалізації творчого задуму монтує деталі, розташовує на полотні, подаючи різними планами. Виокремленням в образотворчому полотні більших чи менших кадрів, розташуванням їх у часі і просторі можна надати йому динаміки, привести в рух застигли деталі. «Мистецтво живопису — це не тільки мистецтво побудови кадру, а й мистецтво монтажу» [8, с. 11], — підкреслює Г. Ключек.

У картині «Острів мертвих» виділяються такі кадри: маленького човника з труною посеред річки Стікс, поданої крупним планом постаті перевізника в царство мертвих — Харона, похмурого острова, що видніється вдалині, та вирубаних з обох боків скелі могильних склепів, над якими нависли в'язи (в іншому варіанті полотна — кипариси). Увага глядача фокусується на

зображеній у центрі картини постаті в білому, що з'явилася завдяки проханню вдови фінансиста Георга фон Берна, яка, відвідавши майстерню художника, не приховувала свого захоплення і вмовила його намалювати для неї подібну картину. Б. Лепкий, реагуючи на беклінівську інтерпретацію, акцентує:

... *На скалі смерті храм, —
Одинокий пором
Доїжджає до брам* [6, с. 501].

Пором перевозить до місця вічного спочинку, де немає руху, де панує вічний спокій. Картина А. Бекліна була для Б. Лепкого джерелом поетичних рефлексій, приводом до висловлення свого розуміння неминучості життєвого кінця. Це його філософія, його бачення візуально сприйнятих образів.

У диптиху П. Карманського «Острів» помітні інші узагальнення, зумовлені асоціативним сприйняттям образу. Ототожнення острова з поневоленим народом, який безжально шматують чужинці, підтверджує своєрідність рецепції, актуалізацію поетом національних проблем:

*І хоть з усіх боків хижаські дикі орди
Гризуть твоє нідро з нахабністю вовків,
Ти б'єш їх по лиці страшним бичем погорди
І величчю терпінь тривожии ворогів* [5, с. 95].

Поети-інтерпретатори ніби заново відкривали артефакт, відчитуючи в ньому несподівані нюанси. У вірші Б. Лепкого наголошувалося, що острів — це «смерті храм», у диптиху П. Карманського акцентувалося, що це застиглий від страждань народ, якому лишилися на згадку лише сни про волю. У таємничому образі острова відчитувалися різні смисли: вічного спочинку чи вигаслого вулкану-народу («Народе мій, се ти!.. Закаменілий з болю, // Дрімаєш від віків, як вигаслий вулкан»). Взаємини автора-інтерпретатора та читача в обох випадках ґрунтувалися на елементах довіри, адже в іншому разі читач би відмовився від послуг цього інтерпретатора, віддавши перевагу спогляданню репродукцій.

Словесна презентація артефакту відкривала простір для експлікації різних смислових відтінків, на які впливали такі чинники: сам артефакт, ставлення спостерігача до його творця, емоційний стан реципієнта, його життєвий досвід, культурна компетенція тощо. Унікальний життєвий досвід поетів-інтерпретаторів картини, безумовно, позначився на рецепції.

На основі зіставлення двох ліричних творів із першоджерелом виявлено, що для обох авторів образотворче полотно було імпульсом для поетичних рефлексій, стимулом до самовираження. Поети-сучасники Б. Лепкий і П. Карманський продемонстрували своє бачення артефакту, актуалізували свій власний життєвий досвід. Індивідуально-авторське бачення картини стимулювало засвоєння мистецьких цінностей, дозволяло зіставляти різні кути зору на полотно: філософсько-екзистенційний у Б. Лепкого та національно-державницький у П. Карманського, якому похмурий острів нагадував становище поневоленого народу.

Описові елементи не набули у віршах «Острів смерті» та «Острів» яскравого вираження. Подані окремими штрихами, ці елементи не відбивали всього розмаїття кадрів, лише чорну кольорову гаму, що виразно домінувала у

віршах. Автори переважно згадували острів, ліс (чи дерева), пором чи човен, надаючи їм індивідуально-авторського тлумачення.

Інтерпретаторські спроби українських авторів підтверджували зацікавлення картиною, її важливе значення для історії культури. Трансляція засобами художнього слова смислу малярського полотна відбувалася крізь призму суб'єктивного сприйняття автора вербального тексту, який саме так сприймав мистецький артефакт, таким відкривав його читачеві, здійснюючи інтерпретацію інтерпретації.

Література

1. Цитую за: Левчук, Л. Естетика XX століття: навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих закладів освіти / Л. Левчук. — К.: Либідь, 1997. — 224 с.
2. Генералюк, Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts* / Л. Генералюк // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. — С. 52–77.
3. Червінська, О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник / О. В. Червінська. — Чернівці: Рута, 2001. — 56 с.
4. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман; сост. Р. Г. Григорьева; пред. С. М. Даниэля / Юрий Лотман. — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с.
5. Карманський, П. Острів / П. Карманський // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. — К.: Дніпро, 1991. — С. 94–95.
6. Лепкий, Б. Острів смерті / Б. Лепкий // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. — К.: Дніпро, 1991. — С. 500–501.
7. Франко, І. Я. Краса і секрети творчості / І. Франко; Упорядк. та приміт. Р. Т. Гром'яка, Ф. Д. Пустової / І. Я. Франко. — К.: Мистецтво, 1980. — 500 с.
8. Ключек, Г. «Кінематографізм» Тараса Шевченка в контексті інтерактивних стосунків літератури й кіно / Г. Ключек // Наукові записки. Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності. — Вип. 10. — Серія: Філологічні науки. — Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. — С. 3–15.

Марына Рагачэўская (Мінск)

«АЦЯЛЕСНЕНАЯ СВЯДОМАСЦЬ» У ТВОРАХ ПРА ВАЙНУ: НОВЫЯ МАГЧЫМАСЦІ РЭЦЭПТЫЎНАГА АНАЛІЗУ ТЭКСТА (НА ПРЫКЛАДЗЕ «ДАРОГІ ПРЫВІДАЎ» П. БАРКЕР І «ЦЫНКАВЫЯ ХЛОПЧЫКІ» С. АЛЕКСІЕВІЧ)

Я вам больше не про войну, а про человека рассказываю. Про того человека, про которого в наших книжках мало пишут. Боятся его... Прячут... Про человека биологического... Без идеи...

С. Алексиевич. Цинковые мальчики

Тэма вайны ў мастацкай літаратуры апошніх дзесяцігоддзяў прайшла значныя ідэйныя і наратыўныя трансфармацыі. Змяніліся ідэалагічныя каноны, пашырылася кола праблем, зрушыліся жорсткія прывязкі да праўды паказу падзеяў. Аб вайне як аб з'яве пераважна сацыяльна-гістарычнага і маральна-патрыятычнага кшталту ў свой час перасталі пісаць яшчэ амерыканскія